LES TABLEAUX

DE

PETER BRUEGEL

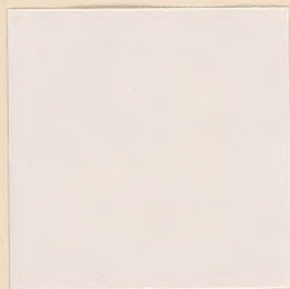
LE VIEUX

AU MUSÉE IMPÉRIAL A VIENNE

PAR

GUSTAV GLÜCK

BRUXELLES
Librairie Nationale d'Art et d'Histoire
G. VAN OEST & Cie
—
1910



LES TABLEAUX DE PETER BRUEGEL LE VIEUX
AU MUSÉE IMPÉRIAL A VIENNE

LES TABLEAUX

DE

PETER BRUEGEL

LE VIEUX

AU MUSÉE IMPÉRIAL A VIENNE

PAR

GUSTAV GLÜCK

TRADUIT DE L'ALLEMAND

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
—
1910



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

A

M. Carl Justi

en hommage de fidélité et reconnaissance l'auteur dédie ces pages.

BRUEGEL ET L'ORIGINE DE SON ART

Peut-être le trésor le plus précieux de la Galerie Impériale de Vienne consiste-t-il dans sa série de quinze tableaux originaux et hors pair de Peter Bruegel le Vieux, celui qu'on nomme le Bruegel des Paysans. A ce point de vue il n'est pas un musée au monde qui puisse même approcher de la Galerie viennoise. En effet, comme il n'y a pas beaucoup plus de trente tableaux en tout qui puissent être attribués au vieux Bruegel avec certitude, la Galerie Impériale se trouve posséder de lui presque autant de tableaux que toutes les autres collections de l'univers ensemble. De plus les quinze numéros de la Galerie viennoise l'emportent en valeur artistique sur maintes de ces autres peintures de Bruegel. On en vient à dire ainsi, non sans raison, que la Galerie Impériale possède la moitié la plus importante de l'œuvre conservée de Bruegel. Cette richesse, nous avons à en rendre grâces au goût artistique des Habsbourg. La plus grande partie de ces peintures provient de la collection de l'empereur Rodolphe II, à Prague, et de celle de l'archiduc Léopold-Guillaume, à Bruxelles. Ces personnages illustres étaient des amateurs délicats et c'est sûrement à raison de leur valeur artistique surtout qu'ils ont rassemblé les œuvres de Bruegel. Ajoutons qu'il faut tenir compte de ce que, comme nous le verrons plus loin, Bruegel et la tendance dont il est issu étaient, anciennement déjà, tombés tout particulièrement dans le goût de la cour.

Dans la riche collection de la Galerie viennoise presque tous les genres de peinture que le grand artiste a pratiqués sont représentés par des exemples caractéristiques. Nous rencontrons ici de ses tableaux d'histoire religieuse, étoffés pour la plupart de beaucoup de scènes de mœurs ; de ses compositions allégoriques qui nous paraissent presque fantastiques quoique toujours bâties sur des motifs purement réels ; de ses traductions figurées de proverbes et d'adages ; de ses peintures de mœurs proprement dites,

parmi lesquelles les paysanneries auxquelles il doit son surnom ; et enfin de ses paysages, au nombre desquels se rangent déjà le paysage d'hiver et la marine, sujets qui sont devenus ultérieurement des catégories particulières de la peinture du paysage. D'un seul champ, que le maître a cultivé avec une certaine prédilection, je veux dire du genre des diableries, la Galerie Impériale ne peut produire de spécimen.

Avant d'examiner isolément les peintures de la Galerie Impériale, nous voulons nous poser la question : Comment Bruegel est-il arrivé à cette variété inépuisable et à cette grandeur prodigieuse de style qu'aucun de ses contemporains n'a atteintes ? Ce problème est parmi les plus malaisés de ceux qui se rencontrent à travers toute l'étendue de l'histoire de l'art. Nous voudrions essayer d'en serrer d'un peu plus près la solution qu'il n'a été fait jusqu'à présent. Cette circonstance au reste nous favorise, que justement en ces derniers temps on s'est beaucoup et sérieusement occupé de Bruegel ; et il y a lieu principalement de signaler les remarquables catalogues de ses œuvres, dressés par René van Bastelaer et Georges Hulin (1) et qui devront servir dorénavant de base à toutes les recherches sur l'art bruegelien.

---

(1) René van Bastelaer et Georges H. de Loo, Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps, étude historique suivie des catalogues raisonnés, 1907, Bruxelles, G. Van Oest & C°. — René van Bastelaer, Les Estampes de Peter Bruegel l'ancien, 1908, Bruxelles, G. Van Oest & C°. — A consulter en outre : Henri Hymans, Pierre Brueghel le Vieux, Gazette des Beaux-Arts, 3e pér. III, 1890 ; et Axel L. Romdahl, Pieter Brueghel der Aeltere und sein Kunstschaffen, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses, XXV, 1905, Vienne.

Les anciennes sources contribuent peu à résoudre cette importante question : abstraction faite de quelques documents, nous en sommes réduits à la biographie sommaire due au peintre Karel van Mander, qui, au début du XVII[e] siècle, — donc un demi-siècle, à peu près, après la mort de Bruegel — nous a retracé la vie des peintres néerlandais. C'est de là que nous tirons quelques renseignements au sujet de la formation du peintre et, ce qui nous est particulièrement précieux, au sujet de son maître.

Peter Bruegel, appelé le Vieux, — pour le distinguer de son fils du même nom — serait né au village de Bruegel ou Brögel, dans les environs de la petite ville de Brée dans la Campine limbourgeoise. C'est de cet endroit que Bruegel tire son nom, qui s'est perpétué dans toute une dynastie de peintres. La date de naissance de Bruegel est inconnue. On admet généralement qu'il doit être né à peu près entre 1528 et 1530 ; une date antérieure serait néanmoins possible, puisque sur les portraits qu'on conserve de lui, Bruegel apparaît comme un homme d'environ 50 ans, bien que, à suivre l'opinion générale, il serait mort à l'âge de 39 à 41 ans.

Comme maître de Bruegel Van Mander nous indique Peter Coeck d'Alost. Peter Coeck, élève de Bernaert van Orley, appartient, comme son maître, à ces peintres néerlandais qui entrevoyaient le salut de leur art dans une imitation de l'art italien et de l'antique. Il avait été en Italie, à Rome, et y avait dessiné d'après les monuments de l'antiquité. C'était un homme très divers, à la fois peintre et architecte ; il peignait à l'huile et à l'aquarelle et dessinait des cartons pour tapisseries. Même comme écrivain il se montra fécond, éditant un abrégé de Vitruve et une traduction de l'italien en flamand du traité d'architecture de Serlio. Il prit une part importante à la décoration pour l'entrée de Philippe II à Anvers en l'an 1549. Que Coeck représentait l'art

officiel, cela résulte de ce qu'il était à la fois doyen de la gilde anversoise des peintres et peintre de cour de Charles V et de sa sœur Marie de Hongrie, la gouvernante des Pays-Bas. Il est mort à Bruxelles en 1550.

Peu après la mort de Coeck, Bruegel entra dans l'atelier de Jérôme Cock, le premier grand éditeur d'estampes sur cuivre aux Pays-Bas. Cock avait lui aussi été en Italie, et avait rapporté de Rome l'idée de fonder à Anvers un grand comptoir de gravures sur cuivre. Les articles principaux de la librairie de Cock étaient en fait des paysages et des vues d'Italie, comme aussi de grandes gravures d'après des maîtres italiens, principalement — pour ne prendre qu'un exemple — la planche de Giorgio Ghisi Mantovano d'après l'École d'Athènes de Raphaël. Mais concurremment, Cock traitait aussi l'art néerlandais et exerçait un commerce lucratif de tableaux à l'huile et à la détrempe.

Les rapports de Bruegel avec Jérôme Cock durèrent jusqu'à sa mort. Bruegel lui fournit une série de précieux dessins à la plume comme projets pour la gravure, en partie des paysages, vues et marines, en partie des compositions à figures illustrant sujets religieux, scènes des mœurs, allégories ou proverbes.

Entretemps Bruegel était devenu en 1551 franc-maître de la Gilde de Saint-Luc à Anvers. Lui aussi, il entreprit peu après, comme son maître Coeck et son camarade d'affaires Cock, un voyage en Italie. A son retour il vécut une dizaine d'années à Anvers. Alors il épousa en 1563 la fille de son ancien maître Coeck, qu'il avait portée, comme dit Van Mander, toute petite dans ses bras, et il se transporta avec elle à Bruxelles, où habitait la veuve de Coeck, une miniaturiste habile. Il y mourut en 1569.

Abstraction faite de quelques anecdotes narrées et quelques tableaux décrits par Van Mander, voilà tout ce que les sources nous révèlent sur la carrière de Bruegel. Que toutes les œuvres du maître fussent perdues et que nous dussions nous en tenir uniquement à ce que nous rapportent les sources, nous devrions croire que l'Italie a joué dans son œuvre un rôle décisif. Il est élève d'un disciple enthousiaste de l'art italien, il est lui-même pèlerin d'Italie, comme la plupart de ses confrères depuis Mabuse, et il travaille dans l'atelier d'un éditeur d'art qui fut en Italie et qui a installé son commerce à l'instar de l'Italie. Et en plus, tout l'art qui l'entoure se trouve sous l'influence de l'art italien. Car, depuis le début du siècle déjà, l'imitation de la manière italienne

et antique prévaut dans les Pays-Bas. L'ancienne tendance septentrionale, fondée par les frères Van Eyck et appuyée sur l'observation la plus fidèle de la nature, se mourrait et avait atteint encore avec le grand Quinten Metsys un dernier sommet non frayé. Car déjà l'on découvre vers le même temps l'influence de l'Italie et des anciens d'abord dans l'architecture des fonds de tableaux seulement, ensuite dans le goût à traiter des figures de plus en plus passionnément mouvementées et particulièrement le nu, dont la représentation apparaît dorénavant comme l'essentiel des plus nobles efforts de l'art. Parmi les premiers pionniers de cette voie se range, à côté de Mabuse, Bernaert van Orley, dont Bruegel sera l'arrière-élève ; à la génération suivante qui poussa plus avant dans cette direction, se rattache Peter Coeck, dont Bruegel sera l'élève, et celui qui parfit ces tendances est le contemporain de Bruegel Frans Floris, le peintre le plus considéré alors à Anvers, avant tout interprète du nu, et dont les tableaux d'histoire rappellent quelque peu la façon des ainsi appelés maniéristes florentins, d'un Vasari ou d'un Bronzino.

Mais celui qui, une seule fois, fût-ce en passant, a vu quelques œuvres de Bruegel, devra concéder qu'il est tout à fait impossible de ranger de n'importe quelle façon ce grand maître dans cette évolution artistique que nous venons de rappeler et qui est personnifiée par ces trois noms : Orley, Coeck et Floris. Et précisément le contraste le plus grand s'accuse entre les œuvres de Bruegel et celles de ce Frans Floris qui était son contemporain, qui vivait avec lui dans la même ville et aurait dû se tenir avec lui sur le même degré de l'évolution artistique. Ni dans le choix des sujets en effet, ni dans la façon de peindre ou de dessiner, les deux artistes n'ont le moindre point de contact. Il est indéniable maintenant que Bruegel se trouve en contradiction complète avec la peinture à la mode de son temps, et c'est tout comme si avec lui le cours du développement artistique fût rompu, comme s'il se fût tenu complètement en dehors de ce développement qui régit non seulement l'art néerlandais mais tout l'art de cette époque à travers toute l'Europe. Il y aurait eu là un phénomène tout à fait extraordinaire et dont on trouverait à peine l'équivalent dans toute l'histoire de l'art.

Jusqu'à présent on ne s'est pas particulièrement soucié d'éclaircir ce miracle de l'histoire de l'art. Quelques essais néan-

moins furent déjà tentés dans ce sens. En premier lieu on a insisté sur cette indication de Van Mander que Bruegel aurait été *un fils de paysan*. Par quoi l'on voudrait expliquer la puissance, la crudité primitive, l'empreinte de terroir de l'art de Bruegel. Seulement il est fort vraisemblable qu'on se trouve en présence d'une erreur de Van Mander : il est naturel à celui-ci, d'après toute la façon dont on écrivait l'histoire en ce bon vieux temps, de faire du peintre des paysans un *paysan*. Quant à nous, il nous est au reste passablement égal que Bruegel ait été ou non d'origine rustique, et aussi indifférent que le point de savoir si Dürer était hongrois ou non. Nous ne nous attachons pas fort à pareilles théories de l'hérédité. Mais aussi sûr est-il que Dürer fut un Allemand, ou tout au moins l'était devenu lorsqu'il créa ses œuvres immortelles, aussi sûr est-il que Bruegel était un citadin et non un paysan, quand il produisit ses paysanneries. C'est en tant que citadin qu'il fréquente, avec son ami Frankert, le négociant nurembergeois et membre de la Chambre de rhétorique anversoise, les fêtes rustiques et les kermesses, pour y faire ses études ; et, même, il se serait à diverses reprises travesti en paysan, pour pouvoir observer en passant inaperçu. S'il avait encore eu des parents à la campagne, il n'aurait guère eu besoin de pareil stratagème.

C'est en suite de cette façon de concevoir Bruegel comme un paysan, que l'on a également exagéré le caractère populaire de son art. Bruegel le paysan n'aurait pas seulement peint des paysans mais aurait également peint pour les paysans. Voilà l'erreur de Van Mander qui fait du chemin. Il n'est pas douteux pourtant que la paysannerie n'a pas été créée pour le peuple, mais bien pour les gens de la ville, oui même en tout premier lieu pour la cour. C'est en ce sens que le théâtre rustique moderne rencontre lui aussi principalement faveur dans les grandes villes, et la remarque a déjà été faite d'autre part, que les gens du commun préfèrent voir en scène plutôt que leurs égaux, des princes et de la noblesse, ou généralement les hautes classes.

Elle approche plus de la vérité, cette réflexion d'un connaisseur éminent (1), d'après lequel Bruegel aurait aux yeux de ses contemporains pratiqué un art relativement inférieur ; il n'aurait pas été à comparer à un peintre de style relevé, comme Floris, de

(1) Max J. Friedländer, Pieter Bruegel der Aeltere, Berlin, Photographische Gesellschaft.

même à peu près que Shakespeare qui ne prend pas professionnellement place dans la littérature de son temps, ou que Hokusai rangé après les peintres japonais de son époque. Nous verrons que le genre de peinture, par lequel Bruegel débuta, constituait en fait un genre modeste, bien que dans ses origines il ait pris naissance à la cour.

Au reste, en ce qui concerne le style et les sujets de Bruegel, maints éclaircissements ont déjà été apportés. On a signalé à bon droit, que l'artiste, qui a exercé sur lui la plus grande influence, fut l'ancien peintre néerlandais *Hieronymus Bosch*, qui néanmoins pour des raisons de chronologie n'a pas pu avoir été son maître. D'autre part la preuve a été produite, que plusieurs des sujets de Bruegel concordent avec ceux des représentations des fêtes des rhétoriciens (1). Qu'il y ait là un fonds commun ou que ce soit Bruegel qui dans ces cas ait été l'emprunteur, cette coïncidence doit nous paraître compréhensible. Il n'est pas douteux, en effet, que Bruegel ait été lié avec quelques membres de la Chambre de rhétorique d'Anvers, principalement avec Frankert, le commerçant que nous avons déjà mentionné, qui a dû seconder Bruegel, comme l'humaniste nurembergeois Pirckheimer seconda son grand ami Dürer.

Mais si nous voulons nous rapprocher des origines de l'art incomparable de Bruegel, nous devrons essayer de jeter un rapide coup d'œil sur la façon dont le tableau de mœurs s'est développé dans les Pays-Bas avant l'avènement de Bruegel, et ensuite de démontrer, que d'une part un grand nombre de sujets de Bruegel tirent leur origine de l'art et de la civilisation de la cour et que d'autre part le style de Bruegel procède de l'ancienne technique de la peinture à la détrempe sur toile, qui, elle aussi, comme remplaçante de la technique des tapisseries, est d'origine de cour. Dans ces éléments nous pensons reconnaître les bases de l'art de Bruegel.

Le tableau de mœurs, ou tableau de genre, c'est à dire la représentation d'un évènement de tous les jours dans le cadre d'un

(1) René Van Bastelaer dans son introduction au grand ouvrage précité sur Bruegel. On y trouve également une suite d'explications importantes des sujets allégoriques et proverbiaux de Bruegel.

tableau, est originaire des Pays-Bas et sa naissance remonte à deux faits importants au point de vue de l'histoire de l'art : d'une part à l'effort général vers un style réaliste, effort, qui, comme l'a démontré Max Dvořák, se fait jour tout d'abord dans l'art français du XIVe siècle pour devenir promptement la tendance de tout l'Occident ; d'autre part à la séparation graduelle entre les sujets profanes et les religieux, d'où sortira plus tard — et seulement après Bruegel — cette distinction entre les genres de la peinture qui pour la première fois entre en faveur dans l'art hollandais du XVIIe siècle.

Tandis que dans la primitive peinture d'autel les traits de mœurs ne se présentent qu'épisodiquement, le grand fondateur de l'ancienne école de peinture des Pays-Bas, Jan van Eyck, de même que son contemporain Roger van der Weyden, pratique déjà le tableau de mœurs pur. Nous ne le savons, il est vrai, que d'après des données écrites, aucune œuvre de ce genre n'ayant été conservée. Mais le fait est certain, et nous en retrouvons l'influence dans un tableau connu de Petrus Christus, un élève de Jan van Eyck, de la collection du baron Oppenheim à Cologne. C'est une représentation de Saint Eloi, à l'occasion de laquelle l'artiste, en reproduisant minutieusement l'atelier d'un orfèvre, a créé un vrai tableau de mœurs.

Après l'époque de Jan van Eyck, pour autant au moins que nous puissions voir, nous ne rencontrons plus promptement de véritable tableau de mœurs. Ce n'est que deux générations plus tard, que le spirituel Hieronymus Bosch (1), dont il sera encore question plus tard comme du plus important précurseur de Bruegel, créera, indépendamment des nombreuses scènes à tendances de genre dans ses compositions religieuses, allégoriques ou proverbiales, toute une série de vrais tableaux de mœurs, que nous rencontrons pour la plupart dans les vieux inventaires des palais espagnols : La Dispute du moine et des hérétiques, la Danse à la mode de Flandre, la Noce, Carnaval et Carême, le Jugement, la Sorcière, le Sorcier, l'Homme sur la glace, le Berger avec ses moutons, etc. Il nous est conservé, par exemple, sur le volet extérieur du grand triptyque allégorique du soi-disant « Chariot de foin » de Madrid, la grande figure d'un paysan mar-

---

(1) Carl Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, II, 1908, Berlin, p. 61 : Hieronymus Bosch.

chant sur la route et armé d'un bâton, avec dans le fond un paysage néerlandais étoffé de campagnards qui dansent au son d'une cornemuse, de bandits qui s'attaquent au coffre d'un voyageur lié à un arbre, et aussi, épouvantail de ce temps sans maîtres, de gibets. Voilà tous des motifs qui nous mènent déjà vraiment dans le plus proche voisinage de Bruegel, et l'exécution picturale, elle aussi, est d'un fini qui annonce Bruegel.

Peu après l'apparition de Bosch, le tableau de mœurs se répand bien plus; nous le trouvons surtout en plein épanouissement chez Lucas van Leiden et chez Quinten Metsys. Ce dernier est le créateur d'un genre spécial de tableaux de mœurs en demi-figures de grandeur nature; mais cette tendance n'a sans doute pas eu autrement d'influence sur Bruegel.

Un second genre, qui nous paraît plus important, surgit à cette époque pour la première fois : *le tableau de mœurs à petits personnages*, qui doit bien son origine aux petites scènes populaires des fonds de tableau de Hieronymus Bosch, Quinten Metsys et Joachim de Patinier. Le créateur de ce tableau de mœurs à petits personnages est un artiste anonyme, qu'après Bode nous nommons le monogrammiste brunswickois et qui, comme nous l'avons présumé, pourrait être identifié avec ce Jan van Amstel, surnommé de Hollander, qui travaillait à Anvers dans le second quart du xvie siècle (1). Absolument comme Bruegel plus tard, ce spirituel artiste fait déjà de ses tableaux d'histoire de vraies scènes populaires de la vie du temps et peint, par exemple, *le Portement de Croix* comme l'exécution d'un criminel, évènement qui constituait en quelque sorte à cette époque une fête populaire. Quant à ses tableaux de mœurs, proprement dits, ils sont aussi hautement vrais et vivants. Cet artiste, dont l'influence sur les œuvres de toute une série de peintres anversois se fait jour actuellement, est sans doute concurremment avec Bosch un des plus importants précurseurs de Bruegel, et, même s'il est difficile de croire que Bruegel ait pu le connaître personnellement, il a néanmoins certainement vu plusieurs de ses œuvres. Et, si effectivement il s'identifie avec Jan van Amstel, il aurait été un beau-frère de Peter Coeck d'Alost et Bruegel aurait pu avoir vu et étudié suffisamment d'œuvres de sa main dans la maison de Coeck.

(1) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, herausgegeben von U. Thieme und F. Becker, I, 1907, Leipzig, p. 423.

Bien qu'un coup d'œil sur l'histoire et le développement du tableau de mœurs aux xve et xvie siècles fournisse déjà quelques bases à l'art de Bruegel, il subsiste pourtant en présence de la diversité de cet art une grande part d'inexpliqué. Il est particulièrement nécessaire de poursuivre les origines des sujets autres que de mœurs et de leur interprétation par Bruegel — au moins dans quelques exemples. En général il faut signaler à propos de la façon de traiter les sujets religieux le remarquable côte à côte de sérieux et d'humour. Ce mélange n'est pas précisément une invention de Bruegel, non plus une fantaisie, qu'il aurait emprunté à Hieronymus Bosch, son précurseur, très semblable à ce point de vue, mais correspond à la façon générale de concevoir les sujets religieux au moyen-âge. Ce mélange de sérieux et d'humour se rencontre déjà dans les plus anciens mystères, dans ces spectacles religieux, qui remplaçaient au moyen-âge notre théâtre moderne. Là aussi se rencontre déjà ce procédé caractéristique chez Bruegel de tresser autour de sujets bibliques des traits de mœurs, même des épisodes drôlatiques.

Le genre de diablerie avec ses nombreux motifs fantastiques, que Bruegel a de commun avec Hieronymus Bosch, se présente déjà comme une matière de prédilection dans les mystères. Le démon médiéval, malgré la terreur qu'il inspirait jusqu'aux esprits les plus éclairés, affichait toujours une attitude un peu ridicule. Cette façon de voir se remarque dans la mise en scène des mystères et de même aussi dans la représentation de l'enfer dans les tableaux de Bosch.

Bruegel aussi suit cette tradition et remplit ses scènes infernales de traits fantaisistes ou réalistes des genres les plus divers. L'histoire de saint Jacques et du magicien Hermogène peut nous servir d'exemple de la façon dont Bruegel représente le décor infernal (1). Le fantasme diabolique et sorcier y est développé aussi complètement que possible. Une singularité y est particulièrement notable : dans le coin de droite nous trouvons la représentation d'une cuisine de sorcière ; on y voit, comme dans le « Faust » de Goethe, la grande chaudière bouillante avec les marmots assis à l'entour, et la puissante cheminée qui sert d'entrée à la sorcière chevauchant un balai. Goethe dans sa « Cuisine de sorcière » s'est certainement inspiré de ces représentations primitives et il est

---

(1) René Van Bastelaer, Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien, N° 117.

même possible qu'il s'appuie indirectement sur la représentation de Bruegel. Franz Wickhoff (1), en effet, nous a mis à même de croire que Goethe avait utilisé comme modèle pour sa scène un petit tableau hollandais anonyme du XVII[e] siècle de la Galerie de Dresde. Et comme ce tableau, de même que toutes les scènes de sorcellerie aux Pays-Bas du XVII[e] siècle, procède de Bruegel, il se manifeste que Goethe s'est inspiré indirectement de Bruegel.

Chez Goethe cette apparition nous semble fantastique et légendaire, nous devons nous tenir de concevoir de la représentation bruegelienne la même opinion. Les représentations d'êtres infernaux étaient à ce moment, grâce au crédit de l'Église, communes aux princes, aux nobles et aux bourgeois comme au peuple. L'inscription latine suffit à prouver que dans cette œuvre, comme dans la plupart de ses estampes, Bruegel n'a pas songé au public populaire. Mais en outre, Bruegel a lui aussi effectivement cru à l'enfer et au diable, comme tous ses contemporains. Et s'il a introduit de la drôlerie dans ses représentations, cela tient à la façon animée dont il concevait les choses, conforme à celle dont les mystères religieux les représentaient, et nullement à des intentions satiriques de mécréant. Si Bosch et Bruegel n'avaient pas été croyants, leurs œuvres n'auraient pas été protégées et goûtées dans les cours de leur époque (2). Des tableaux hérétiques n'auraient pu de toute impossibilité y prétendre.

Il y a également lieu de commenter les matières religieuses allégoriques, que Bruegel a traitées dans une série d'estampes de l'officine de Cock. Il est hautement significatif, que précisément ces sujets soient d'ancienne origine de cour. Nous n'en voulons que quelques exemples. La parabole biblique des cinq vierges sages et des cinq vierges folles, que Bruegel a figurée dans une de ses plus belles compositions (3), doit avoir été connue comme sujet théâtral

---

(1) FRANZ WICKHOFF, Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes, I, 1898, p. 107.

(2) Qu'on se souvienne que Marguerite d'Autriche possédait un tableau de Bosch et que son frère Philippe le Beau avait commandé à celui-ci un grand tableau d'autel représentant « le Jugement dernier », qu'ultérieurement le roi Philippe II et l'empereur Rodolphe II furent les collectionneurs les plus zélés, le premier des œuvres de Bosch, le second de celles de Bruegel. Au sujet du reproche d'athéïsme adressé à Bosch et des défenseurs religieux de sa piété, consultez les commentaires instructifs de CARL JUSTI (op. cit., II, p. 88.)

(3) RENÉ VAN BASTELAER, op. cit., N° 123.

dans les cours, car, d'après Brantôme, la reine Elisabeth d'Angleterre donna un ballet dans le goût des mystères, dans lequel ses dames de la cour représentaient les vierges sages ou folles avec leurs lampes allumées ou éteintes. Dans une suite de 14 planches (1) Bruegel a traité l'allégorie des 7 péchés capitaux et des 7 vertus. Or, les vices et les vertus sont un des sujets de prédilection des tapisseries de cour, depuis que Philippe le Hardi, de Bourgogne, avait commandé une suite pareille. Lors de l'entrée, également, de Charles VII à Paris, en 1437, les 7 vertus et les 7 péchés mortels vinrent en course à sa rencontre en luxueux attirail et montés sur divers animaux (2).

La Fête des fous, qui — chose remarquable — est d'origine ecclésiastique et que d'aucuns tiennent pour un écho des antiques saturnales romaines, a été représentée par Bruegel dans une page précieuse qui en rend la drôlerie sous une forme classique (3). Grâce à son origine religieuse, cette Fête des fous a rencontré faveur dans les cours ; il subsiste encore un acte de ratification en vers, de Philippe le Bon en l'an 1459, pour pareille fête qui allait être célébrée à Dijon par la compagnie de la Mère folle, dont faisaient partie les gens les plus hauts placés de la société (4). Attirons à ce propos l'attention sur une petite particularité : au milieu de la feuille on voit deux bouffons qui se prennent par le nez. Cet ancien motif — auquel se rattachent également des adages proverbiaux en diverses langues, tels que l'expression allemande : « jemanden an der Nase führen », ou la française : « mener quelqu'un par le bout du nez », — a été transporté par Goethe d'une façon plaisante dans la scène de la cave d'Auerbach, de Faust.

C'est encore un très ancien motif de cour que Bruegel traite dans une gravure, qui représente le mercier dépouillé dans son sommeil par les singes (5). En 1375 déjà on pouvait voir ce sujet sur une peinture murale dans le château de Valenciennes et une pantomime, qui fut jouée en 1468 à l'occasion des noces de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, traitait le même sujet. La plus ancienne œuvre d'art conservée qui représente cet épisode, est

---

(1) René van Bastelaer, op. cit., N° 125-138.

(2) Floegel, Geschichte des Grotesk-Komischen, bearbeitet von F. W. Ebeling, 1887, Leipzig, p. 264.

(3) René van Bastelaer, op. cit., N° 195.

(4) Floegel, Geschichte des Grotesk-Komischen, p. 326.

(5) René van Bastelaer, op. cit., N° 148.

le célèbre gobelet bourguignon en émail, faisant partie précédemment de la collection Thewalt et actuellement en possession de M. Pierpont Morgan ; ce gobelet est vraisemblablement celui-là même, qui s'est déjà trouvé en 1464 dans le trésor de Piero dé Medici à Florence (1). Un prédécesseur de Bruegel, Herri met de Bles, a lui aussi utilisé ce sujet pour animer un de ses paysages, actuellement à la Galerie de Dresde. Au temps de Van Mander, qui justement a connu ce tableau, on a donné à cet épisode dans la Hollande protestante une signification, d'après laquelle il s'agirait d'une satire de la Papauté. Van Mander met même en doute cette interprétation, et nous avons vu que le sujet est beaucoup plus ancien que les luttes de la Réforme luthérienne. D'ailleurs, dans les cours, un sujet si antireligieux n'aurait certainement pas été toléré. De fait, il ne s'agit que de la figuration d'une plaisanterie ou d'un proverbe dont le sens devait à peu près correspondre à celui qui dit : « Quand le chat dort (ou : est parti), les souris dansent ».

Ce ne sont pas seulement ces motifs religieux ou allégoriques mais aussi les représentations par Bruegel des mois et celles des saisons, parmi lesquelles les gravures parues chez Cock reproduisent les magnifiques compositions du printemps et de l'été (2), qui sont au fond d'origine de cour. Il est compréhensible, que l'intérêt artistique envers la vie des champs, les faits et gestes du paysan, se soit éveillé plus tôt à la cour que chez la bourgeoisie des villes. Les princes passant une bonne partie de l'annéè dans leurs châteaux, la vie campagnarde leur était familière. C'est pourquoi nous voyons le goût pour les représentations d'épisodes champêtres s'éveiller de bonne heure dans les cours, et ce n'est certainement pas par hasard que ce fut dans une cour, que la matière de la vie champêtre traitée en scènes de mœurs soit entrée pour la première fois d'une façon accomplie dans la poésie : nous faisons allusion à cette peinture de la vie des paysans, franchement réaliste en même temps que pleine de charmes et de poésie, telle que Lorenzo Magnifico lui-même l'a rendue dans sa Nencia da Barberino, qui dans la littérature de la fin du xve siècle apparaît passablement isolée.

---

(1) Nous empruntons ces importants détails à une remarquable communication de A. Warburg, Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1905, p. 9.

(2) René van Bastelaer, op. cit., N° 200 et 201.

Mais déjà longtemps auparavant, au début même du XV[e] siècle, le style naturaliste naissant nous avait donné, dans les illustrations du calendrier des livres d'heures enluminés du duc de Berry, des peintures de la vie des champs, telles qu'à peine en créera-t-on de plus poussées dans la suite. L'illustration du mois d'octobre (1), qui nous montre le hersage des éteules et les semailles d'automne, avec dans le fond un château puissant, devant les murs duquel circulent des promeneurs, nous permet d'apprécier complètement le plaisir pris par la cour à la vie de campagne.

C'est de ces illustrations de calendrier que dérivent les puissants tableaux des mois de Bruegel, que possède la Galerie Impériale et que nous examinerons encore de plus près. Mais il y a encore un autre art qui est spécifiquement de cour, dans lequel règne le même goût pour la représentation réaliste de l'existence paysanne et dont également les tendances mènent au style de Bruegel : je veux dire cet art de tapisserie, particulièrement apprécié à la cour depuis le XIV[e] siècle pour la décoration de salles entières. C'est dans ces tapisseries que nous rencontrons peut-être les premières représentations réalistes du genre des scènes de mœurs. Dames et seigneurs à la chasse et à la pêche, bergers et bergères jouent un rôle dans ce genre dès sa naissance, à côté des représentations de campagnards au travail, de bûcherons et de vignerons. Il existe toute une série de tapisseries néerlandaises, qui représentent d'une façon éminemment naturaliste des bûcherons à leur travail (2). Nous visons surtout le fragment d'une de ces tapisseries, qui, d'après la conjecture fondée de Warburg, pourrait peut-être avoir fait partie de la tenture de lit commandée par Philippe le Bon dans les années 60 du XV[e] siècle. Dans tout l'art du XV[e] siècle il serait difficile de rencontrer une œuvre d'art, qui, par toute sa conception et particulièrement par le rendu des gestes balourds des paysans, se rapproche plus des paysanneries de Bruegel que cette tapisserie, qui a été exécutée environ cent ans avant le temps de ses créations.

---

(1) Reproduite également dans Max Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses, XXIV, pl. XXVIII.

(2) Consultez à ce sujet le savant essai de A. Warburg sur « Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen », Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XVIII, 1906, p. 41, avec reproduction de trois tapisseries de ce genre, parmi lesquelles, en second lieu, celle ci-dessus visée.

Un droit chemin — quelque surprenant que cela puisse paraître — mène de ces productions néerlandaises d'art de cour bourguignon vers les créations de Bruegel. Ce chemin nous est indiqué par l'histoire d'un genre artistique non dénué d'importance mais qui ne nous est plus représenté aujourd'hui que dans de rares spécimens. Nous voulons dire la peinture profane à la détrempe sur toile, qui semble être née en même temps que la décoration murale plus distinguée des tapisseries et a été désignée à bon droit comme leur remplaçante économique. Cette technique, soit tempera à l'œuf, soit couleur à la colle sur toile très fine sans fond — Dürer appelle ces tableaux « gemalte Tüchlein » (toiles peintes) — est excessivement vieille et ses débuts remontent sans doute à l'époque *antérieure* à l'invention de la technique néerlandaise de la peinture à l'huile sur bois. De Jan van Eyck déjà on connaissait une représentation de chasse à la loutre sur toile, et on sait particulièrement que Roger van der Weyden a décoré dans plusieurs maisons à Bruges des chambres entières de pareilles grandes toiles peintes. De l'épanouissement de ce genre de décoration murale, presque chaque page du livre de Van Mander fait foi. Un très grand nombre d'éminents peintres à l'huile, comme par exemple Joachim de Patinier, Lucas van Leiden, Jan Scorel ont pratiqué accessoirement cette technique. Sur la façon dont ces tableaux sur toile étaient utilisés dans les cours en même temps que les tapisseries, les inventaires des palais des Medici à Florence et aussi de la Villa Careggi au xve siècle (1) nous fournissent divers renseignements précieux. Souvent ces toiles peintes ont servi comme dessus de porte, et ici aussi — comme il est signalé pour les Pays-Bas — elles furent peut-être employées comme tableaux de cheminée. Les mêmes sources nous fournissent encore d'autres renseignements sur le genre de sujets de ces œuvres décoratives, et Jakob Burckhardt déjà fut frappé de ce qu'on se trouve là en présence pour l'Italie des premiers exemples de tableaux de mœurs, d'animaux, de nature-morte et de paysage. Parmi les toiles peintes flamandes en possession des Medici on trouve, par exemple, six demi-figures d'après

---

(1) Cf. E. Müntz, Les collections de Medici, 1888, Paris. Egalement Jacob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italiën, 1898, Bâle, pp. 319 et 360; ensuite A. Warburg, en dehors des essais déjà cités, dans le Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen 1902, p. 107, et dans les Sitzungsberichten der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1901, p. 45.

nature, un festin, deux têtes qui rient, une image allégorique du Carême, moquée par des gens qui boivent et banquettent, un bain de femmes, une danse, entre plusieurs autres. On y voyait également déjà de vrais tableaux d'animaux, natures-mortes, paysages et marines. Pour le paysage, d'ailleurs, auquel elle paraissait particulièrement convenir, cette technique a été promptement employée en Italie : tout au moins l'anonyme de Morelli mentionne de grands paysages à la gouache sur toile par Domenico Campagnola.

Si l'exportation de pareilles toiles peintes en Italie prouve déjà leur grand succès au XVe siècle, nous en trouvons une vraie fabrication à la grosse au XVIe siècle dans les Pays-Bas. Ces toiles étaient spécialement produites à Malines, où — s'il faut en croire le renseignement assurément un peu exagéré de Van Mander — il existait non moins de 150 ateliers de pareils aquarellistes (watervervschilders), et de même à Courtrai, où il y avait également un grand nombre d'ateliers de ce genre. Mais à Anvers aussi, nous rencontrons des peintres, qui, comme certain Hans de Duytscher ou Singher, décoraient des salles entières de paysages sur toiles peintes.

Le travail dans ces ateliers était bien en partie purement machinal. La pratique y avait cours, de faire passer chaque toile par diverses mains : tel peintre exécutait la tête et les mains, un autre les étoffes ou les paysages ou les accessoires décoratifs. Il y avait aussi un format normal, dans lequel la toile était sans doute débitée par la fabrique : le simple « doeck » (toile). Employait-on deux toiles pareilles — sans doute cousues l'une à l'autre — cela s'appelait un « dobbelen doeck » (une toile double) ; en employait-on quatre, ce devenait un « tweedobbelen doeck » (une toile deux fois double, donc quadruple). Enfin pour les tableaux de plus petite dimension la toile était coupée en deux ou en quatre, et ainsi se formaient des « halffdoecxkens » (des demi toiles) ou des « quaertken doecxkens » (des quarts de toiles). La toile affectée à l'ornement de la cheminée au dessus du foyer s'appelait un « schouwdoeck », un dessus de cheminée (1).

---

(1) Cet exposé résulte de la combinaison de divers renseignements de Van Mander avec les inventaires d'anciennes collections de tableaux anversoises, publiés par J. Van den Branden dans l'Antwerpsch Archievenblad, XXI et XXII.

Malheureusement de tout ce genre d'art — si nous ne prenons en considération que la peinture sur toile professionnelle, et non l'usage accidentel de cette technique, comme il se rencontre également en Allemagne, par exemple, chez Dürer et en Italie, chez Mantegna — il ne nous reste que peu de spécimens : les intempéries du Nord ont détruit en grande partie les fines toiles et les minces couleurs posées sans fond, d'autre part il nous paraît possible que certains exemplaires de cette forme ont perdu leur caractère, ayant été recouverts de vernis à l'huile, et passent maintenant dans les collections pour peintures à l'huile. Quelques spécimens bien conservés des xve et xvie siècle nous sont néanmoins connus.

Il n'est pas douteux que le domaine de cette forme d'art n'ait justement embrassé tous les sujets profanes, qui étaient traités auparavant dans les tapisseries. Et comme dans les œuvres de Bruegel nous rencontrons principalement ce genre de sujets, il nous paraît absolument vraisemblable, qu'en fait il ait débuté dans cette forme d'art modeste, qu'il ait commencé par être *peintre à la détrempe*. En faveur de cette opinion témoigne d'une part la circonstance, que, malgré la rareté en général des œuvres de Bruegel, un grand nombre de production dans cette technique périssable nous sont néanmoins encore conservées. D'autre part on a signalé que son prédécesseur le plus important, Hieronymus Bosch, a créé aussi un grand nombre de pareilles toiles peintes, qui nous sont connues par les descriptions des inventaires des collections du roi Philippe II d'Espagne (1) et dont les sujets correspondent en grande partie à ceux de Bruegel. Et précisément les sujets de ce même Hieronymus Bosch sortent du répertoire des peintres professionnels. Parmi les toiles peintes des collections anversoises des xvie et xviie siècles (2), nous trouvons représentées la Tentation de saint Antoine, des Noces paysannes, une tempête, des paysage, des vues de ville, une rixe entre paysans, la légende de saint Martin, — tous sujets, que nous retrouvons en partie chez Bosch, en partie chez Bruegel. Au reste des productions de ce genre nous ont été effectivement conservées. Par exemple,

(1) Publiés par Carl Justi, Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, X, 1889, p. 141.

(2) Antwerpsch Archievenblad, XXI, p. 296, 309, 316, 327, 330, 333, 342, 348, 365, 448, XXII, p. 46.

3

une peinture à la détrempe sur toile, à la Galerie Impériale de Vienne, provient d'un membre de la famille de peintres malinois Verbeeck : c'est la Tentation de saint Antoine, erronément attribuée à Lucas van Leiden (1).

Nous concevons conséquemment la formation de Bruegel de la façon suivante : il a d'abord étudié chez un peintre à la détrempe, qui était peut-être un élève de Hieronymus Bosch ; est entré comme peintre à la détrempe dans l'atelier de Peter Coeck, qui lui-même peignait beaucoup à la détrempe et avait besoin pour ses grandes entreprises de décoration de collaborateurs, qui fussent experts en cette technique. Là à Anvers, Bruegel, à ce qu'il semble, a débuté principalement avec des paysages, mais peut-être y a-t-il aussi déjà apporté une connaissance partielle de la figure. Pour la vente de ses tableaux à la détrempe l'éditeur Cock pouvait l'aider, puisqu'il trafiquait aussi de ce genre. Maintenant, il existe effectivement une série d'œuvres de Bruegel dans cette technique, qui embrassent entièrement sa période de création connue : la plus ancienne est l'Adoration des Rois, encore très primitive, qui vient de passer de la collection Fétis dans le musée de Bruxelles ; vient ensuite le fragment à peu près contemporain de la légende de saint Martin, au Hofmuseum de Vienne ; et de la dernière époque du maître proviennent les deux splendides tableaux du Musée de Naples, la Parabole des aveugles, — qui malgré la composition magistrale et grandiose et la caractérisation incomparable rappelle pourtant en un certain sens par la manière plate de son modelé la tapisserie aux bûcherons dont question ci-dessus, — et la précieuse Allégorie de la perfidie humaine. Or, ces deux tableaux sont en corrélation étroite avec des créations de Hieronymus Bosch : la Parabole des aveugles a été traitée par Bosch également dans une toile peinte perdue, et l'Allégorie de la perfidie manifeste dans la composition la plus grande ressemblance

---

(1) Georges Hulin (p. 385 de son grand ouvrage sur Bruegel, en collaboration avec René van Bastelaer) attribue ce tableau à Jan Verbeeck. Nous pourrions néanmoins renvoyer à la mention d'un tableau dans une collection anversoise (1628) : « Item, een Sint Anthonis Temptatie, op doeck, van *Frans Verbeeck* » (Antwerpsch Archievenblad, XXI, p. 333). Le même Frans Verbeeck dans ses tableaux à la détrempe mentionnés par Van Mander a traité aussi les mêmes sujets que Bruegel. Parmi eux « Een schilderije, schoolmeester, waeterverwe, van den ouden Verbeeck » mentionné dans une collection privée anversoise en 1622 (loc. cit. p. 318r).

avec le tableau de l'Enfant prodigue par Bosch, dans la collection de M. le Dr Figdor, à Vienne (1).

Ce ne sont pas seulement les toiles peintes, mais également les tableaux à l'huile de Bruegel, qui fournissent une preuve patente de ce que celui-ci procède de cette ancienne forme d'art. Ce qui surprend dans tous ses tableaux et jusque dans ses chefs-d'œuvre de la Galerie Impériale, c'est la remarquable absence des « valeurs » picturales, à côté d'une technique picturale aussi complète que celle que Bruegel a possédée. Le clair-obscur, qui depuis Lionardo da Vinci déjà joue un rôle capital dans toute la peinture européenne, manque dans ses tableaux, les figures ont quelque chose de plat, et la perspective est atteinte plutôt par le dessin que par le modelé pictural. Cette particularité, qui n'est certainement pas un défaut, mais qui confère même au contraire aux tableaux une certaine grandeur inimitable de style, concorde avec la source du style bruegelien dérivé de celui des tapisseries aux tons plats et de leurs remplaçantes les toiles peintes. Une seconde remarque arrive en confirmation : la plupart des tableaux de Bruegel — et parmi eux aussi presque toute la série de ses tableaux de la Galerie impériale — ont un format en largeur à dimensions absolument fixes, qui est pour surprendre, de telle façon qu'ils ont l'air d'appartenir tous à une série unique. Ce format, qui n'a aucune raison d'être dans la technique de la peinture à l'huile sur bois est précisément le format normal des toiles des peintres à la détrempe, dont nous avons parlé plus haut (2). Bruegel, qui a débuté comme peintre à la détrempe, a justement conservé dans ses peintures à l'huile sur bois le format de son genre antérieur, et par là il nous semble qu'est produite la preuve que l'art de Bruegel remonte dans ses origines à cette peinture sur toile et du même coup à l'ancien art de cour des tapisseries. Ainsi s'explique ce caractère primitif, qui est particulier à son art. Quant à cette grande part de nouveau, à cette éternelle nouveauté que son art nous a apportée, il n'y a en vérité pas d'autre explication à en fournir que celle de sa personnalité artistique incomparablement grande et inimitablement géniale.

---

(1) Publié dans Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen, XXV, 1904.

(2) Ce format, environ 120 : 170 cm. est par exemple celui des tableaux à la détrempe sur toile qui suivent : l'Annonciation à la Sibylle attribuée à Lucas van Leiden à l'Académie de Vienne, trois tableaux proches des Verbeeck au Musée Germanique à Nuremberg (Nos 530-532), l'Adoration des Rois de Bruegel de la ci-devant collection Fétis à Bruxelles, parmi d'autres. D'autres tableaux de ce genre sont assurément fort coupés.

LES TABLEAUX DE BRUEGEL

AU MUSÉE IMPÉRIAL A VIENNE

LA FÊTE DE SAINT MARTIN (FRAGMENT)

La Fête de saint Martin (fragment).

Toile ; 90 : 72 cm.
Collection de l'archiduc Léopold Guillaume.

Ce fragment d'une grande peinture exécutée sur toile est bien l'œuvre la plus ancienne de Bruegel que possède la Galerie Impériale. Elle est apparentée de très près à l'Adoration des Rois de la ci-devant collection Fétis à Bruxelles et, elle-même, à notre avis, une peinture à la détrempe, bien qu'elle ait pris l'apparence d'un tableau à l'huile à la suite d'un précoce vernissage à l'huile. Elle était déjà désignée dans la collection du tondateur de la Galerie impériale, l'archiduc Léopold Guillaume, comme « Ein grosses Stuckh von Oehlfarb auf Leinwaeth, warin das Fösst desz heyl. Martins under den armen Leuthen ein Fasz Wein zur Almuessen gibt ». La composition complète nous est conservée dans quelques copies et dans une gravure de Guérard. Au milieu du tableau a lieu la distribution de vin dans l'animation de la poussée et de la lutte. De côté le saint s'en va à cheval et coupe encore avec l'épée un manteau, qu'il jette à deux mendiants.

Il est à remarquer que Hieronymus Bosch aussi, dans une toile peinte perdue, a traité saint Martin, mais assurément, comme nous le savons par la gravure, d'après une conception fort différente.



La Fête de Saint Martin (Fragment).



LE COMBAT ENTRE CARNAVAL ET CARÊME

Le Combat entre Carnaval et Carême.

Bois de chêne ; 113 : 164 cm. Signé : BRVEGEL 1559.
Mentionné par Van Mander.

Ce tableau, daté de 1559, qui étale ce format normal en largeur, que nous rencontrerons encore souvent, appartient également aux anciennes créations du Maître. La coloration est encore un peu bariolée, les tons locaux sont très forts et la composition des innombrables groupes de personnages, qui est vue d'un point de vue très élevé, évite encore de trop faire brocher l'un groupe sur l'autre. Les innombrables personnages carnavalesques éclipsent presque les deux figures principales qu'on voit à l'avant-plan : le gros Carnaval, qui chevauche un tonneau et a dressé une broche contre son ennemi, et la maigre figure du Carême, qui avec une longue pelle, sur laquelle il y a deux harengs, entre ou bien plutôt est tirée dans la lice. Nous avons vu que cette image allégorique du Carême figure déjà sur une des peintures sur toile de la cour des Medici, et Hieronymus Bosch également a traité un sujet semblable sur une peinture sur toile. Le sujet provient donc de cet ancien genre en faveur à la cour. Parmi les nombreux épisodes du tableau on voit deux spectacles du Mardi-gras, qui se jouent en plein air : le premier est consacré à l'histoire de Valentin et Ourson, encore connu aujourd'hui en tant que légende enfantine en Angleterre, l'autre se rattache à un passage des Eglogues de Virgile, Mopsus et Nisa. Bruegel a traité une autre fois ces jeux de Mardi-gras en tableaux isolés : de l'un, Valentin et Ourson, il existe une vieille gravure sur bois, et de l'autre, Mopsus et Nisa, une gravure sur cuivre et aussi — en possession de M. le Dr Figdor, à Vienne, — un dessin de Bruegel sur le bloc de bois, dont la taille a seulement été entamée par le graveur sur bois.



Le Combat entre Carnaval et Carême.



LES JEUX DES ENFANTS

Les Jeux des enfants.

Bois de chêne; 118 : 161 cm. Signé : BRVEGEL 1560.
Mentionné par Van Mander.

Un peu plus tard, en 1560, ont été exécutés les Jeux d'enfants et d'après la composition et le coloris ils ont presque l'air d'un pendant au Combat de Carnaval et Carême. D'innombrables enfants se sont rassemblés sur une large place d'une ville des Pays-Bas et s'amusent aux jeux les plus divers. Le tableau est une vraie mine pour l'histoire des jeux d'enfants. Nous voyons ici toute une série de jeux, qui sont encore en usage aujourd'hui, sans que nous nous doutions de leur ancienneté : le dada, le cerceau, les moulinets à vent sous diverses formes, saute-mouton, la culbute, les échasses, colin-maillard, etc. Le sujet a du être complètement inventé par Bruegel, car nous ne pouvons signaler ni de son temps ni avant lui aucun exemple de pareilles scènes. Insurpassable est l'art, avec lequel il sait représenter les divers mouvements de l'enfant à la fois hésitants et adroits, comme ceux de ses inimitables paysans.



Les Jeux des Enfants.



LE SUICIDE DE SAÜL

Le Suicide de Saül.

Bois de chêne ; 34 : 56 cm. Signé : BRVEGEL MCCCCCLXIII (millésime indistinct).
Depuis 1783 dans la Galerie impériale.

Un petit tableau de 1563, traité finement à la façon d'une miniature, qui fait apparaître le Bruegel des Paysans comme précurseur de son fils Jan Bruegel, dit Bruegel de Velours, qui ne travaillera que beaucoup plus tard. Le paysage, avec ses nombreux et fins mélèzes et pins, qui font songer que Bruegel a pris des croquis dans les régions alpestres, est du plus grand charme. L'ondoiement dans le ravin de la mêlée tumultueuse des troupes pesantes armées de lances est magistralement rendu. Bruegel représente les armées des Israélites et des Philistins comme l'étaient celles de son temps. Il ne connaît pas encore la notion moderne de l'anachronisme. A gauche sur une hauteur, on voit, comme si c'était un épisode, la scène capitale, le suicide de Saül. Saül s'est déjà précipité sur son épée, et, comme son écuyer voit maintenant qu'il est mort, il se précipite à son tour sur son épée. Bruegel raconte cet incident d'une façon très ingénue, conformément à la Bible, et sans aucun pathos.



Le Suicide de Saül.



LA TOUR DE BABEL

La tour de Babel.

Bois de chêne ; 114 : 155 cm. Signé : BRVEGEL. FE. MCCCCC.LXIII.
Collection de l'archiduc Léopold Guillaume, peut-être d'abord en la possession de l'empereur Rodolphe II.

Ce tableau, exécuté la même année que le Suicide de Saül, montre, encore qu'il soit dans le grand format en largeur, comme la plupart des tableaux qui vont suivre, une exécution fine à la façon des miniatures. Dans de pareilles peintures, il faut considérer chaque particularité pour en tirer une jouissance complète et pour pouvoir admirer l'exécution exceptionnellement spirituelle. A l'avant à gauche se tient l'architecte royal qui donne ses instructions aux ouvriers, et à l'arrière-plan s'élève la puissante tour bâtie en gradins, qui se dresse littéralement presque dans les nuages. Mais le plus beau est le paysage uni qui s'étend aux deux côtés de la tour : à gauche une ville avec d'innombrables maisons, à droite la vue sur un fleuve navigable. Le fin ton clair de l'atmosphère, qui baigne le tout et doue le tableau d'une poésie propre, marque un extraordinaire progrès dans le développement du peintre. — Le sujet n'était pas nouveau pour Bruegel, plusieurs de ses prédécesseurs l'avaient déjà traité, ainsi par exemple le paysagiste Joachim de Patinier dans un grand tableau sur toile perdu. Le célèbre Bréviaire Grimani, manuscrit exécuté au début du XVI[e] siècle, contient aussi déjà une représentation semblable de la construction de la tour babylonienne.



La Tour de Babel.



LE PORTEMENT DE LA CROIX

5

Le Portement de la Croix.

Bois de chêne ; 124 : 170 cm. Signé : BRVEGEL.
MD.LXIIII.
Collection de l'empereur Rodolphe II.

Cette même tonalité d'ensemble claire et gracieuse se retrouve sur le grand tableau du Portement de Croix, exécuté l'année d'après en 1564. Une mêlée innombrable de petits personnages couvre la surface du tableau et enveloppe avec ses nombreux traits de scènes de mœurs le nœud du grand drame biblique. Les figures de la sainte Vierge et de saint Jean seules, entourées des saintes femmes, se distinguent plongées dans une profonde douleur au premier plan. On a peine à découvrir dans le centre du tableau le Christ écroulé sous la croix, tellement le tableau est surchargé de scènes que l'artiste pouvait observer à l'occasion de ces évènements fréquents qu'étaient les exécutions de criminels, telles que de son temps — le temps de la domination espagnole aux Pays-Bas — elles avaient lieu plutôt couramment. La marche au supplice est accompagnée d'une tourbe énorme de badauds. — Pour ce sujet encore et pour sa façon de le concevoir Bruegel a des prédécesseurs, qui certes n'ont pas atteint sa hauteur artistique. Le plus imaginatif d'entre eux — et peut-être l'inventeur du genre — est Jan van Amstel, déjà nommé, le monogrammiste brunswickois, dont le tableau du Louvre semble une anticipation de celui de Bruegel.



Le Portement de la Croix.



LE MASSACRE DES INNOCENTS

Le Massacre des Innocents.

Bois de chêne ; 116 : 160 cm. Signé : BRVEGEL.
Collection de l'empereur Rodolphe II.

Dans la représentation du Massacre nous remarquons un anachronisme qui peut-être nous est encore plus sensible. Nous avons devant nous un village néerlandais enfoui dans la neige épaisse. Un escadron de cavalerie a fait irruption et les soldats dispersés entrent de force dans toutes les maisons pour arracher aux mères leurs enfants. Il se joue là un grand nombre de scènes saisissantes, mais la défense des paysans, qui fuient, ou prient, ou verrouillent leurs maisons, est vaine. Bruegel a situé à plusieurs reprises dans des paysages neigeux des épisodes bibliques, parmi lesquels aussi le Dénombrement à Bethléem et l'Adoration des Rois. Dans cette tendance il n'a pas de prédécesseur et il n'a certainement agi que d'inspiration personnelle. En tant que peintre il aimait à rendre la neige et effectivement il n'y a pas eu de plus grand peintre de la neige que lui.



Le Massacre des Innocents.



LA CONVERSION DE SAINT PAUL

La Conversion de saint Paul.

Bois de chêne ; 108 : 156 cm. Signé : BRVEGEL MDLXVII.
Collection de l'empereur Rodolphe II.

C'est dans un imposant paysage alpestre que Bruegel situe sa représentation de la Conversion de Paul, une de ses créations les plus mûres produites en 1567, donc peu avant sa mort. Il est difficile de rendre par des mots la forte impression de ce majestueux paysage. La vision de la nature ici est bien près de devoir être appelée fantastique, et les arbres ont presque l'air d'avoir été empruntés aux boîtes de jouets de nos enfants. Malgré cela il plane sur le tout comme une emprise de légende. Des nuages sombres, il tombe un clair rayon de lumière sur l'armée qui gravit le défilé de la montagne, selon la parole biblique : « Et comme il arrivait sur la route près de Damas, une lumière jaillie du ciel l'illumina soudain. Et il tomba par terre et entendit une voix, qui lui disait : Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ? »



La Conversion de St-Paul.



MARINE

Marine.

Bois de chêne ; 72 : 98 cm.
Du fonds de la Galerie du Belvédère.

Nous atteignons maintenant une série de payages, qui appartiennent aux plus majestueuses créations du maître et ont dû être exécutés dans les dernières années de sa carrière. Cette série s'ouvre par une marine violente. C'est une peinture inimitable de la mer fouettée par la tempête avec de fortes vagues qui s'élèvent et autour desquelles voltigent des mouettes blanches. L'ensemble fait l'effet d'une étude de nature largement brossée et on se trouve tenté d'appliquer ici vraiment l'expression tant galvaudée d'« impressionnisme ». — La représentation de la mer, source de leur prospérité, était familière aux Néerlandais, et nous avons vu qu'il se rencontrait déjà des marines parmi les toiles peintes flamandes des palais des Medici au xve siècle. Un prédécesseur de Bruegel, Herri met de Bles, s'est essayé lui aussi, comme en témoigne un tableau du Musée de Naples, à représenter la mer agitée, essai qui n'est d'ailleurs pas à comparer avec la représentation plus achevée de Bruegel. Bruegel a eu au reste pour la mer une particulière prédilection, qui se fait jour dans toute une série de représentations de bateaux gravées d'après lui.



Marine.



LA RENTRÉE DES TROUPEAUX (Novembre)

6

La Rentrée des troupeaux (Novembre).

Bois de chêne ; 123 : 159 cm.
Collection de l'archiduc Léopold Guillaume.

Quand nous examinons maintenant les paysages suivants, nous devons, pour bien mesurer toute la portée du fait artistique bruegelien, nous mettre en tête que le paysage pur sans accessoires historiques était à ce moment quelque chose d'entièrement nouveau. Avant Bruegel on trouverait à peine un paysage pur dans la peinture sur panneau; tout au plus, comme les anciennes sources l'indiquent aussi, pouvait-il y avoir dans la peinture à la détrempe sur toile, dont nous avons parlé si souvent comme du point de départ de l'art de Bruegel, et sans doute sous une forme purement décorative, des exemples de ce genre artistique aujourd'hui si abondant. Le tableau en question appartient à une série de représentations des mois, dont cinq sujets étaient encore conservés dans la collection de l'archiduc Léopold Guillaume. On n'en signale plus aujourd'hui que quatre, dont trois dans la Galerie impériale et un dans le château du prince Lobkowitz à Raudnitz. Dans un paysage automnal traversé par le vent frais et d'une étendue profonde, Bruegel représente le retour des bestiaux dans leurs villages. Il a donc vraisemblablement en vue le mois de novembre. Ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans cette œuvre, c'est le dessin naïf et pas toujours correct des animaux, dont le caractère propre et le mouvement arrivent néanmoins à s'exprimer parfaitement.



La Rentrée des Troupeaux (Novembre).



LA JOURNÉE SOMBRE (JANVIER)

La Journée sombre (Janvier).

Bois de chêne ; 118 : 163 cm.
Collection de l'archiduc Léopold Guillaume.

Le tableau suivant nous exprime l'impression sombre et mélancolique des jours les plus courts de l'année. Il s'agit par là vraisemblablement du mois de janvier. Tout au moins Hulin croit pouvoir le déduire de la coiffure particulière du garçon à droite sur le devant, qui offre une grande ressemblance avec la couronne du roi de la fête de la fève, cérémonie pratiquée dans les Pays-Bas le jour des Rois. Les splendides montagnes couvertes de neige de l'arrière-plan nous font songer, comme les autres paysages rocheux que nous avons déjà appris à connaître, à la plaisanterie rapportée par Van Mander, d'après laquelle Bruegel dans son voyage en Italie aurait avalé montagnes et rochers dans les Alpes pour les rejeter, une fois rentré à la maison, sur toile et sur panneau. Parmi les contemporains de Bruegel il n'y en a pas un qui n'ait rapporté de son voyage en Italie rien autre qu'une aussi grandiose vision de la nature.



La Journée sombre (Janvier).



LES CHASSEURS DANS LA NEIGE (Février)

Les Chasseurs dans la neige (Février).

Bois de chêne; 117 : 162 cm. Signé : BRVEGEL.
Collection de l'archiduc Léopold Guillaume.

Nous avons déjà appris à connaître Bruegel comme peintre de la neige. Dans le présent tableau il nous procure le paysage d'hiver le plus parfait peut-être qui ait été créé. Le lourd ciel gris de l'hiver, les grandes masses de neige, la plaine glacée gris foncé, sur laquelle s'ébattent dans le lointain des patineurs, s'unissent aux sombres silhouettes des arbres et des chasseurs avec leurs chiens, qui se détachent sur le blanc de la neige, pour constituer un ensemble d'une incomparable puissance d'impression. Nous ne connaissons rien de semblable dans toute l'histoire de la peinture. — Parmi les images des mois le paysage neigeux revient traditionnellement au février; dans les paysages des miniatures également nous trouvons l'illustration du calendrier pour février ornée de paysages neigeux, aussi bien dans le livre d'heures du duc de Berry, à Chantilly, du début du xve siècle, que dans le Bréviaire Grimani, du début du xvie.



Les Chasseurs dans la Neige (Février).



LE PROVERBE DU DÉNICHEUR

Le proverbe du Dénicheur.

Bois de chêne ; 59 : 68 cm.
Collection de l'archiduc Léopold Guillaume.

Ce tableau de format plus petit, dont le charme principal réside dans le paysage, forme la transition des paysages de Bruegel à ses paysanneries. Ici aussi nous admirons, comme dans l'Allégorie de la Perfidie, de Bruegel, à Naples, et aussi déjà dans l'« Enfant prodigue » de Hieronymus Bosch chez M. le Dr Figdor, à Vienne, le grand art de ne placer dans le paysage qu'une seule figure capitale. — Ce tableau n'est d'ailleurs pas un pur tableau de genre mais la mise en œuvre d'un proverbe flamand : « Wie den nest weet, die weet hem ; maar wie hem rooft, die heeft hem » (Qui sait où est le nid, celui-là le sait, oui ; mais qui le déniche, celui-là le tient). C'est pourquoi la mimique du paysan qui marche ne doit pas être considérée comme un geste de menace, elle se borne à désigner le dénicheur plus heureux.



La Fête de Saint Martin (Fragment).



REPAS DE NOCES

Repas de noces.

Bois de chêne ; 114 : 163 cm.
Collection de l'archiduc Léopold Guillaume.

A la fin de sa vie Bruegel semble avoir renoncé complètement à la tendance qu'il avait jusqu'alors dans ses tableaux à personnages de peupler tout le panneau d'innombrables figurines et de provoquer ainsi toujours à l'examen du détail. Il peint maintenant des tableaux avec peu de personnages et beaucoup plus grands et procure ainsi au spectateur la possibilité de saisir toute la scène d'un coup d'œil. C'est grâce à ce principe de composition qu'il a créé le tableau de mœurs à proprement parler pour la première fois. La noce paysanne, en question, appartient aux peintures les plus parfaites du genre. Au milieu de la table placée en biais de la scène, la laide mariée est assise dans cette attitude maladroite, indolente et raide, que nous retrouvons encore après Bruegel dans presque toutes les représentations hollandaises de noces, même dans la « Noce de Simson » de Rembrandt à Dresde. La mimique des invités assis à table, des joueurs de cornemuse et des valets faisant le service est inimitablement rendue. Tout à droite, à côté d'un religieux, on voit un particulier habillé à la mode de la ville, dans lequel on aimerait à reconnaître le peintre lui-même, qui n'a pu atteindre que par l'observation directe à une telle vérité dans la description de la vie paysanne.



Repas de Noces.



DANSE DE PAYSANS

Danse de Paysans.

Bois de chêne; 114 : 165 cm. Signé : BRVEGEL.
En la possession de l'Empereur Charles VI dans la première moitié du XVIII[e] siècle.

Cette Kermesse paysanne a l'air d'un pendant au Repas de noces. Les mouvements balourds et les rudes plaisirs du peuple de la campagne n'ont jamais été peints plus parfaitement que dans cette œuvre. Chaque détail des personnages du tableau vit véritablement et le tout est plein de mouvement et de joie. La musique du joueur de cornemuse a même dérouillé les jambes d'un vieux couple. La jeunesse aussi prend part à la danse et ne l'interrompt, comme un des couples à gauche, que pour s'étreindre tendrement. Même un couple de deux petites filles s'essaie à la danse. — Ce que Bruegel dans ce tableau a fait pour l'art néerlandais au point de vue de la liberté des mouvements affranchis de toute pose est incommensurable, et c'est pourquoi, malgré tous ces précurseurs et malgré toutes ces prémisses de son art, que nous avons appris à connaître, le Bruegel des paysans reste pourtant l'authentique créateur de la peinture néerlandaise de mœurs.



Danse de Paysans.



TABLE DES MATIÈRES ET DES PLANCHES

n° 2417
(20.-) 15.-



